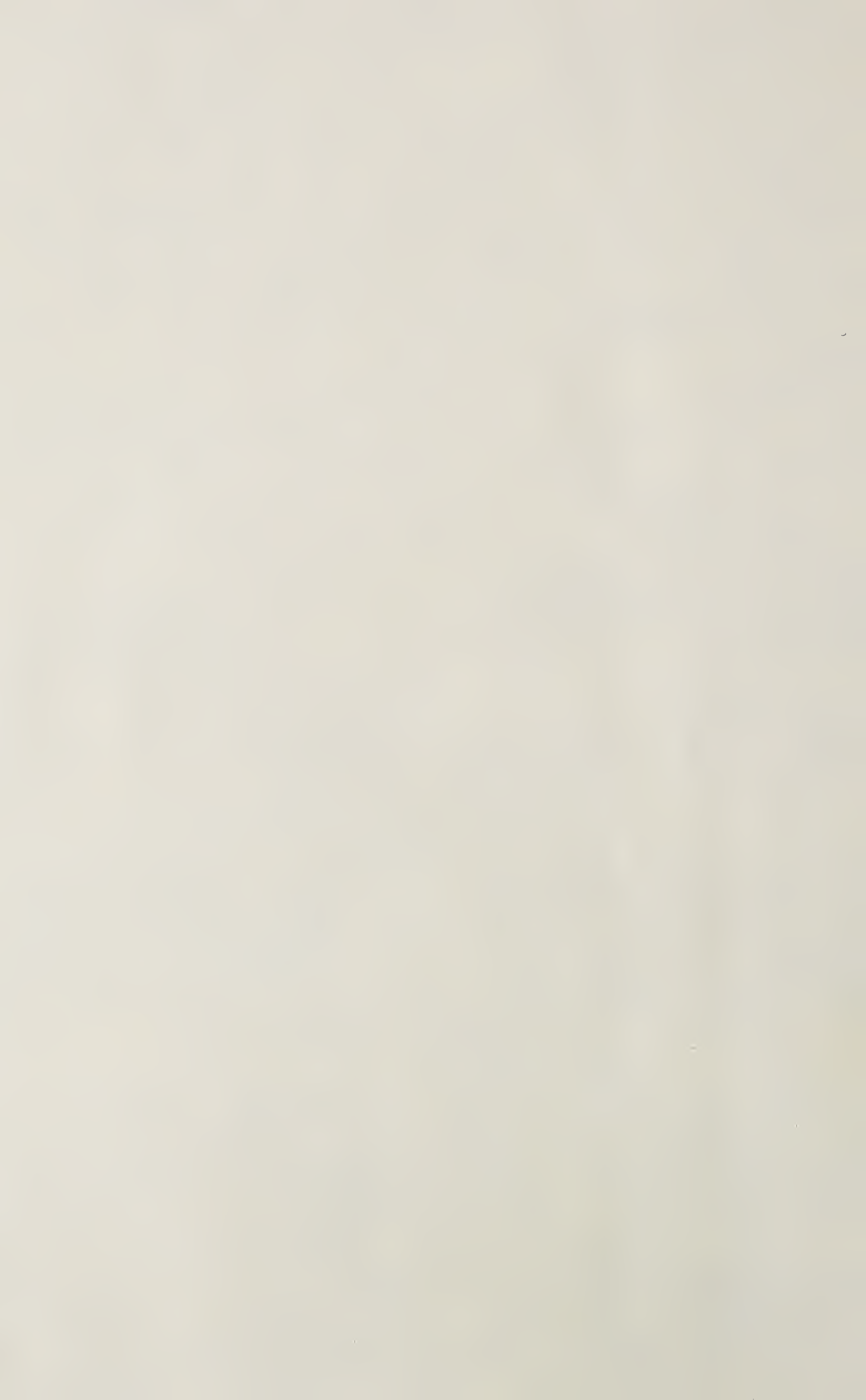










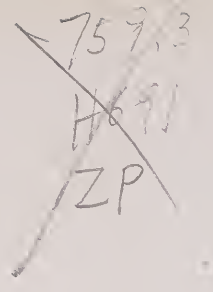
Tafel 1: Selbstbildnis

KURT PFISTER

HANS HOLBEIN DER JÜNGERE

MIT 60 BILDTAFELN
UND ZAHLREICHEN ABBILDUNGEN

HOLBEIN-VERLAG / MÜNCHEN 1921



Verzeichnis der Abbildungen.

I. Holzschnitte.

II. Handzeichnungen.

III. Gemälde.



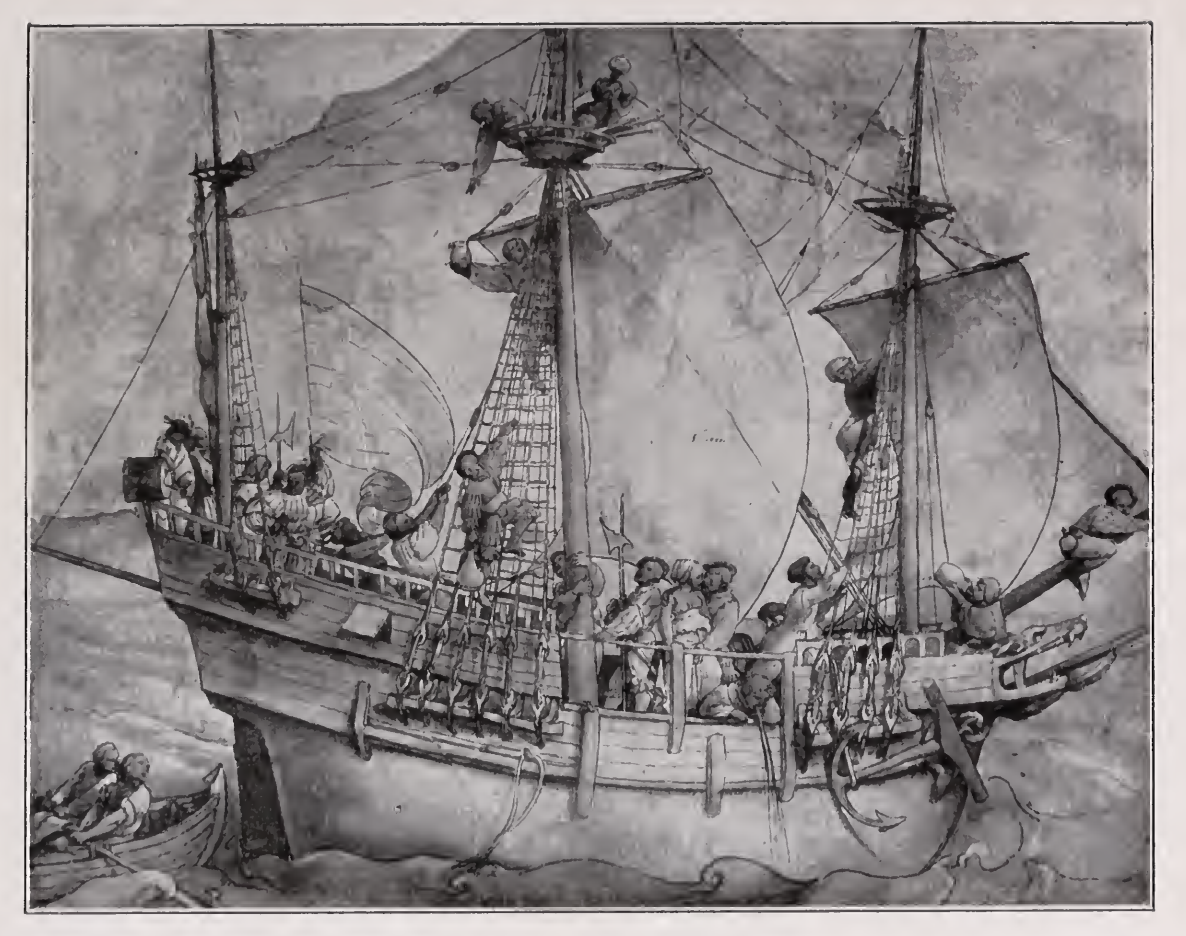
VORWORT



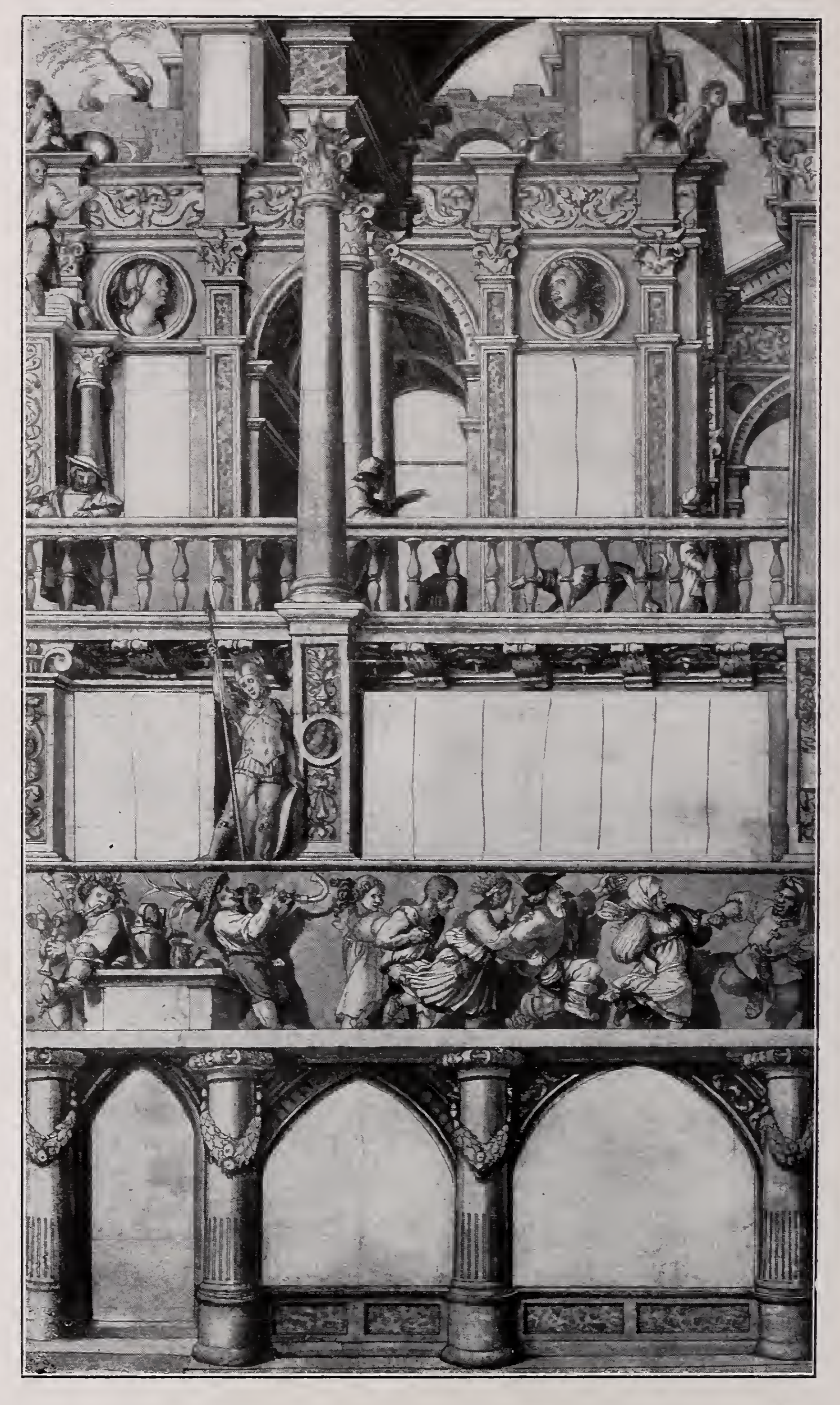
eit Woltmanns Holbeinwerk, das vor mehr als einem halben Jahrhundert in erster und 1876 in zweiter Auflage herauskam, ist, wenn man von Paul Ganz' trefflichem Katalog in den „Klassikern der Kunst" und populären Darstellungen in den „Künstlermonographien"und „Kunstbrevieren" absieht, kein Buch über Holbein in deutscher Sprache erschienen. Dies mag wunderlich scheinen in einer Zeit, die geneigt ist, der eigenen Produktion zahlreiche und umfassende Publikationen zu widmen — die Zahl der Veröffentlichungen über Formprobleme und Künstler der Gegenwart hat wohl das erste halbe Tausend längst überschritten, — die aber auch gerade das Werk der deutschen Zeitgenossen Holbeins, der Dürer, Grünewald, Cranach, Pacher, Altdorfer, Veit Stoß, Riemenschneider, selbst des Vaters des Meisters, des älteren Holbein, in umfangreichen Darstellungen gewürdigt hat.

Es ist schwer zu entscheiden, ob der Mangel an philologischen, historischen, stilkritischen Problemen die einen, der Eindruck einer unenthusiastischen, in sich ruhenden, gerade in ihrer scheinbaren Monotonie schwer zu fassenden Persönlichkeit die anderen abgehalten hat, sich dem am meisten ausgeglichenen deutschen Maler, dem einzigen, der unbedingte europäische Geltung besitzt, zu nähern. Man nennt seinen Namen mit einer kühlen, fast gleichgültigen Ehrfurcht, und ist gewohnt, sein Werk mit der ein wenig unklaren Erinnerung an einige Bildnisse zu identifizieren.

Diese Arbeit ist gleich weit entfernt von einer biographisch entwicklungsgeschichtlichen Einstellung wie von der kulturgeschichtlichen Methode Woltmanns. Der Werkkatalog des Meisters, Herkunft und Entwicklung seines Stiles, Geschichte und Kultur der Zeit sind ja, soweit das überhaupt möglich erscheint, im ganzen längst festgestellt; und was wir von seinem Leben wissen, läßt sich in wenige



Tafel 2



Tafel 3



Tafel 4



Tafel 5

Zeilen fassen. Aber Stilentwicklung, Lebensgeschichte, Kulturzusammenhänge sind schließlich nur Grundlage, aus der die künstlerische Leistung wächst. Unmöglich, aus ihnen insgesamt oder aus einem einzelnen der Faktoren die Gestalt eines Schaffenden zusammenzusetzen.

Den schöpferischen Sinn des Werkes habe ich, wie ich das in meinen Büchern über Rembrandt, Bruegel, Herkules Segers, Vincent van Gogh, den jungen Dürer versucht habe, nun auch bei Holbein deuten wollen. Aber auch im Umriß das Weltbild und die geistige Atmosphäre der Zeit, deren künstlerisches Gleichnis das Bild ist. Von solcher Grundlage aus sollte dann des Meisters Werk im Raum der abendländischen Geistigkeit begriffen werden.

Nur Begeisterung, die im Gegenstand, wenn auch nur eine Seite der eigenen Natur, artnahe empfindet und die Zugehörigkeit durch Gestaltung dieses Erlebens zu erweisen vermag, rechtfertigt den Versuch, über die Meister

vergangener Zeiten zu schreiben. Dies könnte etwas wie Wiedergeburt und Neuschöpfung werden: die dem spätgeborenen Enkel gebildeter, nicht ursprünglicher Zeiten gegebene Form.

Die wenigen Worte mögen genügen, um anzudeuten, daß hier kein Schema und keine neue Methode ästhetischer Einstellung aufgezeichnet werden soll. Sinn und Wert der Arbeit, die hier gemeint ist, ruht auf der Erlebnisweite und der Gestaltungsfähigkeit des einzelnen, der sie tut.

Der Ritter.

rsprung, Ursache und Wesenheit der Wende vom Mittelalter zur neuen Zeit, der einzigen entscheidenden Krisis, die seit dem Sieg des Christentums über das Abendland kam, ist bis heute rätselhaft. Ist es die Naturergriffenheit der Brüder van Eyck oder sprengt schon die hochsteigende Gewalt des gotischen Pfeilers zuerst das feierliche Gewölbe, das sich unter der ruhigen Rundung romanischer Bogen breitet? Ist das Neue nichts anderes denn Bewegung, die eine andere, die sich erschöpft hat, ablöst? Oder ist es in Wahrheit ein anderes, und was ist sein Sinn?

Man begreift, daß die Menschheit, die den romanischen Bogen wölbte, unter dem der Herr und die Heiligen, Gleichnisse der Ewigkeit, in feierlicher Unbewegtheit standen, anders dachte und fühlte denn jene, die Sehnsucht und Überschwang ihrer Erdentage in das übermenschliche Ausmaß schlanker Vertikalen senkte. Und man begreift, daß es wieder eine

neue Menschheit war, die Gesicht und Organismus des Menschen und den Rhythmus der Landschaft bildete. Aber welches ist der Nerv, der den Umschwung treibt? Es wäre jedenfalls töricht, der Wiederbelebung der griechisch-römischen Antike, einer nebensächlichen Begleiterscheinung, mehr Wirkung denn Ursache, die Verantwortung für die Wendung zu geben. Aber wer vermag sie zu übernehmen?

Gleichgültig, wie die schließlichen Ergebnisse lauten: es muß vorläufig genügen, an einem der großen Repräsentanten Wesen und Tragweite dieser Wende, die der Boden ist, in dem wir heute noch wurzeln, zu verdeutlichen.

ies ist vom Leben Holbeins überliefert: Er wurde 1497 zu Augsburg als Sohn des Malers, den die Kunstgeschichte den älteren Holbein nennt, geboren; lernt in der Werkstatt des Vaters und kommt um 1515 nach Basel, zunächst vielleicht in die Werkstätte des Hans Herbster; dort heiratet er, malt und illustriert zehn Jahre lang Bücher mit Holzschnitten. Zwischendurch reist er nach Luzern, wo er Fassade und Inneres des Hauses Hertenstein mit nicht mehr erhaltenen Wandmalereien schmückt, 1518 vielleicht nach Italien und kurze Zeit später nach Frankreich. Im Herbst 1526 kommt er, von Erasmus von Rotterdam an den Staatsmann und Gelehrten Thomas More empfohlen, zum ersten Mal nach England. Zwischen 1528 und 1532 ist er in Basel, seit 1532 wieder in London. 1536 wird er Hofmaler des König Heinrich VIII. und reist in dessen Auftrag noch mehrmals auf den Kontinent. So verbringt er, nun ein berühmter Meister, 1538 einige Wochen in Basel. „Do er

aus Engelland wider gen Basel uff ein Zeit kam, war er in siden und samett bekleidett; do er vormals must wein am Zapfen kauffen," schreibt ein Zeitgenosse, und: „Seine Absicht war, so ihm Gott das Leben verlängert hätte, viele Gemälde abermals und besser zu malen, auf seine eigenen Kosten, wie den Saal auf dem Rathause. Das Haus zum Tanz, sagt er, wäre ein wenig gut."

Der Rat versucht vergeblich, ihn durch großartige Angebote der Stadt zu erhalten. Er kehrt nach England zurück und stirbt in London, wahrscheinlich ein Opfer der Pest. Sein Testament, das einzige Dokument seiner Hand, das uns erhalten blieb, hat diesen Wortlaut:

„Im Namen Gottes des Vaters, des Sohnes und heiligen Geistes, tue ich, John Holbein, Diener seiner Majestät des Königs, zu wissen dies mein Testament und meinen letzten Willen, daß alle meine Habe verkauft werden soll und auch mein Pferd, und ich will, daß meine Schulden bezahlt werden sollen, nämlich zuerst

an Mr. Anthony, des Königs Diener, von Greenwich, im Betrag von zehn Pfund dreizehn Schilling und sieben Pence Sterling. Und ferner will ich, daß er befriedigt werden soll für alle anderen Dinge zwischen ihm und mir. Ferner schulde ich Mr. John of Anwarpe, Goldschmied, sechs Pfund Sterling, die, so will ich, ihm auch bezahlt werden sollen mit der ersten Schuld. Ebenso vermache ich für den Unterhalt meiner zwei Kinder, die in Pflege sind, für jeden Monat sieben Schilling und sechs Pence Sterling. Zum Zeugnis dessen habe ich besiegelt dies mein Testament den 7. Oktober im Jahr unseres Herrn 1543. Zeugen: Anthony Snecher, Waffenschmied, Mr. John of Anwarpe, Goldschmied vorgenannt, Ulrich Obynger, Kaufmann, und Harry Maynert, Maler."

ie Jugendarbeit Holbeins wirkt überaus zwiespältig.

Damals, in den Basler Jahren, schien es, als wollte sich auch an ihm das Schicksal derer erfüllen, die in den letzten zwei Jahrzehnten des fünfzehnten Jahrhunderts in der Auseinandersetzung mit altem Glauben und neuem Geist ihre besten Kräfte verbrauchten. Wenn er so, wie Aufträge und Stimmung der Zeit es wollten, die Tafeln der Passion malte, geschah es bald mit einem Pathos, das sich selbst überschrie und deshalb unwahr wirkt, bald mit einem Gleichmut, der sich nur für die Historie und nicht für das heilige Geschehen einsetzte. Immer mit jener rationalistischen inneren Unberührtheit, die sich zur überlieferten Tradition als notgedrungenem Erbe bekennt, aber sich von ihrem tragenden Sinn bewußt und instinktiv abkehrt.

Die norditalienische Malerei, ihr Kolorit, ihre Perspektive, ihre Ornamentik, haben in diesen Jahren entscheidend auf Hlobein ge-



Tafel 6



Phot. Hanfstaengl

Tafel 7



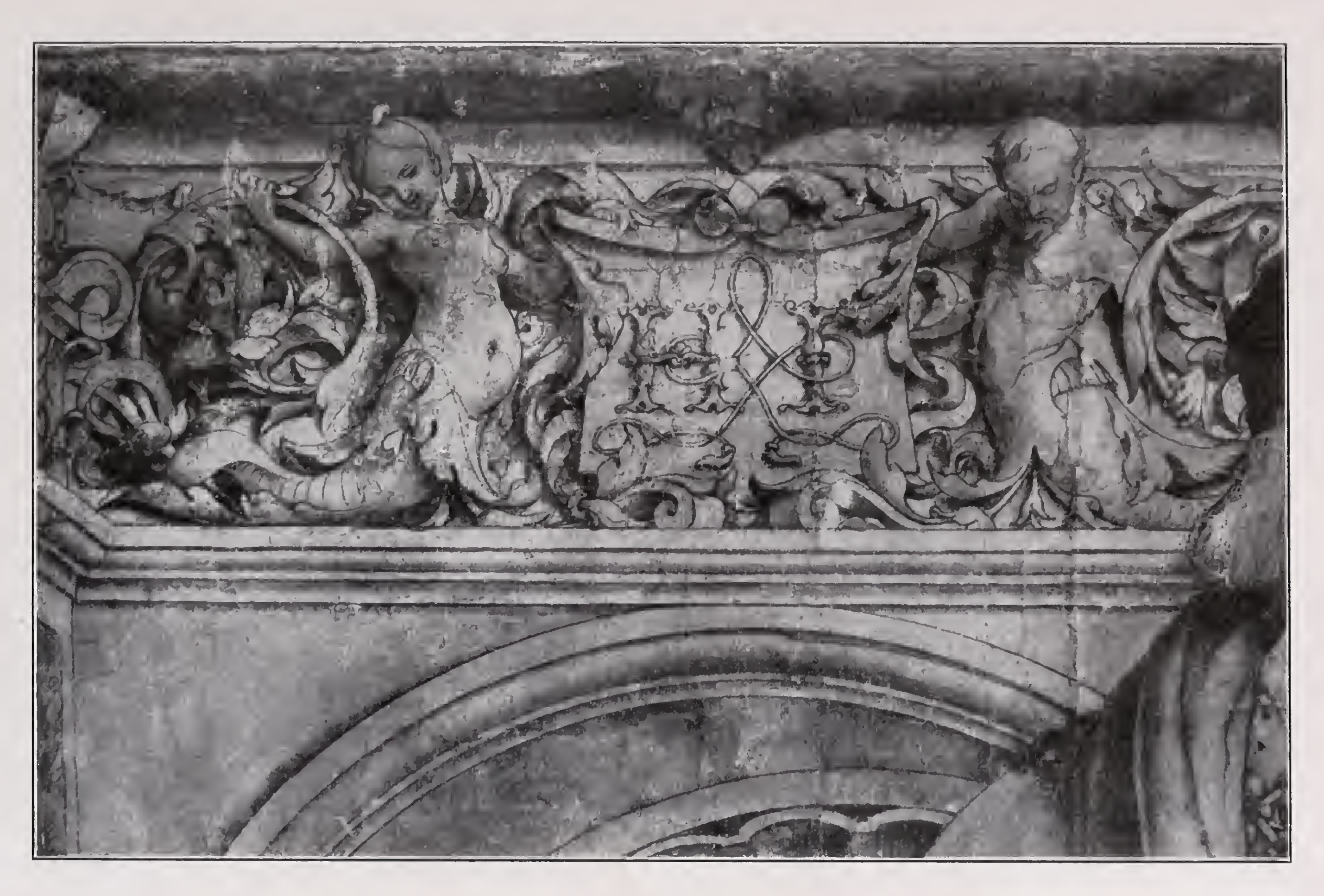
Phot. Hanfstaengl

Tafel 8



Phot. Hanfstaengl

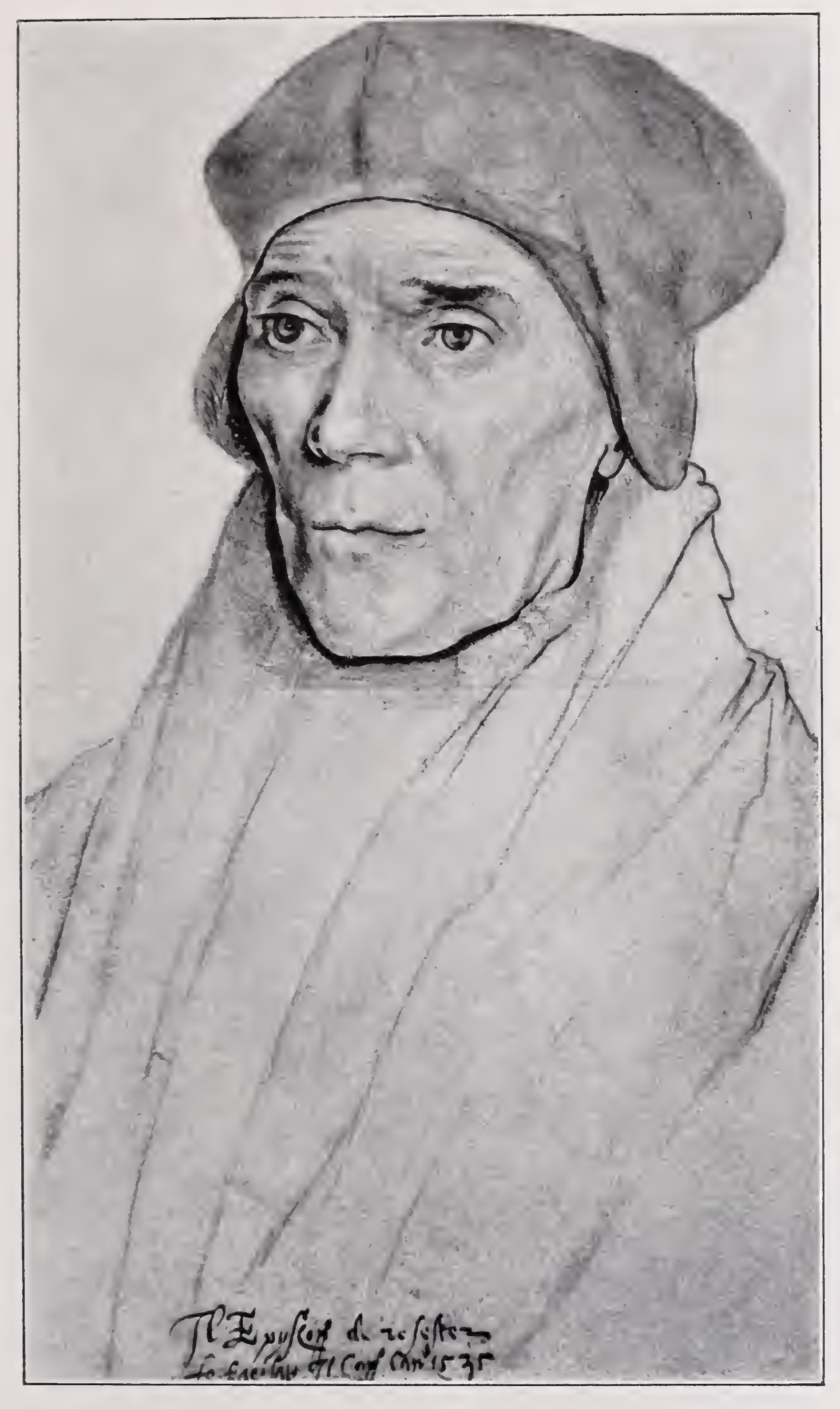
Tafel 9



Tafel 10



Tafel 11



Phot. Hanfstaengl

Tafel 12



Phot. Hanfstaengl Tafel 13

wirkt. Als er die Tafel des Abendmahles schuf, war ihm Leonardos Bild unzweifelhaft gegenwärtig. Wären nur diese frühen Bilder von Holbein, dem Sohn, erhalten, die Nachwelt hätte sie gewiß mit dem Spätwerk des Vaters vereinigt, trotzdem sich dem gegenüber hier ein grundsätzlich neues, der Klarheit und Standfestigkeit zugekehrtes Formgefühl verwirklicht; so unausgeglichen auch dieser neue Standpunkt, in dem Erinnerungen an Grünewald, Burgkmaier, Dürer sich kreuzen, erscheinen mag.

Der Rych man.





en Ausgleich von Gesinnung und Werk bringen zuerst die Zeichnungen für zahlreiche Holzschnittfolgen, die auch noch in den Basler Jahren entstanden sind. Insgesamt hat Holbein für etwa 1200 Holzstöcke die Entwürfe gezeichnet. Gleichgültig, ob man der immer inniger werdenden Berührung mit humanistischen und reformatorischen Ideen und der unmittelbaren Kenntnis der italienischen, zumal der venezianischen Illustration die Verantwortung geben will; oder ob sich schließlich das schon vom Vater überkommene Erbe einer Zwitterstellung zwischen alter Tradition und neuem Geist erschöpft hatte: diese Folgen, unter denen die Holzschnitte zum Alten Testament und die Bilder des Todes hervorragen, verwirklichen zum ersten Mal wieder in der deutschen Kunst seit der frühen Gotik die Identität von Idee und Schöpfung.

Die Begriffe Renaissance und Italien umgreifen die neugeschaffene Lage keineswegs. Manche dieser Entwürfe, zumal die für Initialen,

sind zwar in ihrem Motiv der südlichen Ornamentik entlehnt. Die Erinnerung an einzelne Meister, etwa Mantegna, wird häufig lebendig. Das Staunenswerte sind aber nicht diese italienischen Erinnerungen, sondern die unerhörte Sicherheit, mit der sich Holbein der neuen Formen zur Ausprägung der eigenen geistigen Ziele bedient. Man muß nur an die etwa gleichzeitig enstandenen Passionen Dürers denken, um zu ermessen, wie tief und unantastbar das biblische Wort damals in allen noch wurzelte, um zu ermessen, was es bedeutete, wenn Holbein die heiligen Geschehnisse wie irgendwelche weltliche Historie betrachtete; das geschichtlich, allenfalls noch das menschlich Interessante herausholte; vom göttlichen Eingreifen, wo es nach dem Wortlaut des Textes nicht zu umgehen war, mit kühler Sachlichkeit berichtete.

Dies ist Frage der Gesinnung. Ein anderes ist es um die Freiheit und Sicherheit, mit der Holbein, unterstützt von einem außergewöhnlich

tüchtigen Holzschneider, Hans Lützelburger, seine Ideen verwirklicht hat. Wie er auf kleiner Fläche die Geschichte klar ausbreitet: im Hintergrunde meist eine mehr oder weniger gewichtige landschaftliche oder räumliche Andeutung; vorn in klarem Umriß die Helden des Spiels in gemessener Haltung und einfacher, eindeutiger Gebärde. Luft- und Raumperspektive, die Proportion der menschlichen Figur, die Deutung der gesamten Realität, Probleme, um die sich zwei Generationen und noch Dürer gemüht hatten, sind hier mit ruhiger Gelassenheit gelöst.

Der Ackerman.

ie Bilder des Todes sind des Jahrhunderts menschliche Komödie. Fern von antikischem Schicksal und christlichem Jenseitsglauben ist ohne Pathos, ohne fühlbare persönliche Anteilnahme das unerbittliche Los des einzelnen und der Menschheit in kleine Tafeln geschnitten. Hier steht nichts von jener erschütternden Auseinandersetzung, die ein Jahrhundert zuvor der böhmische Ackersmann mit dem Würger hatte; aber auch keine Tröstung, wie sie, in den Drucken des Ars moriendi etwa, Engel dem Sterbenden zur Seite stehend spenden. In beängstigender Ruhe rollt sich der Zug derer, die aus dem Leben müssen, auf. Mit einem Mal steht der Tod vor jedem, wie Wind, der plötzlich zu wehen anhebt.

Media in vita in morte sumus. Jeden einzelnen packt das Gerippe dort, wo der Sinn seines Lebens beschlossen lag: den Papst auf dem Thron, wie er eben dem vor ihm knieenden Kaiser die Krone aufs Haupt setzt; den Mönch, der mit Opferbüchse und wohlgefülltem

Mantelsack seine Straße zieht; den Arzt, der einem Kranken schlechten Bescheid gibt; den reichen Mann, der im vergitterten Keller sitzend, seine Schätze gierig zählt; den Ackersmann, der mit gekrümmtem Rücken sein Feld bestellt; das kleine Kind, dem die Mutter am Herd eben ein Süpplein kocht.

Vielleicht kannte Holbein ein in den Gesta Romanorum aufgezeichnetes Gespräch, wo der Philosoph auf die Frage des Königs, was ist der Mensch, antwortet: der Mensch ist ein Sklave des Todes, denn er kann der Hand des Todes nicht entfliehen, dem kommen alle seine Anstrengungen zugute und von ihm empfängt er Lohn oder Strafe, wie er es verdient. Ein Gast der Erde ist der Mensch, denn wie er gekommen ist, so geht er und man vergißt sein alsbald. Ein vorüberziehender Wanderer ist er, denn ob er schlafe oder wache oder sonst etwas anderes tue, immer zieht er dem Tod entgegen. Gewiß aber wußte er, da er diese Blätter zeichnete, um das gelassene Wort der Bibel: der Mensch,

vom Weibe geboren, lebt kurze Zeit und ist voll Unruhe, gehet auf wie eine Blume und fällt ab, und fliehet wie ein Schatten.

Auf Blättchen, die wenige Quadratzentimeter umfassen, spielt die grausige Handlung. Die Diagonale, der Würger und sein Opfer, durchschneidet, von Landschaft und begleitenden Menschen wie von einer Arabeske umkleidet, das Bild mit grausamer Stoßkraft. Und wenn als Beschluß das Gebein aller Toten eine schauerliche Totenmusik anstimmt, so liegt beim Eingang die Darstellung von der Erschaffung der Eva wie Verbildlichung jenes Wortes, daß mit dem Weibe der Tod in die Welt kam.

ie Madonna des Bürgermeisters Jakob Meyer und der Leichnam Christi sind in den letzten Basler Jahren entstanden, jenes als Devotionsbild für den der katholischen Partei anhängenden Bürgermeister, dieses wohl ursprünglich Predella eines Altarwerkes, das vielleicht im Bildersturm zugrunde ging.

Auf keinem deutschen Bilde, das diesem voranging, ist die Maria so mütterlich und irdisch gebildet worden wie hier. Sie ist nicht weltlich oder kirchenfeindlich empfunden. Nur steht sie jenseits von aller mittelalterlichen Religiosität: eine edle, gütige Frau, die Bitte und Vertrauen der Schutzflehenden empfängt.

Der Bildbau verwirklicht eine Harmonie und Gewachsenheit, wie sie kein deutsches Gemälde der Zeit kennt, wie sie späte zeichnerische Entwürfe Dürers bisweilen ahnen lassen: der breite, mütterliche Leib, Achse der Pyramide, umrahmt von den streng symmetrischen Gruppen der Bittenden und der schön ge-



Phot. Hanfstaengl

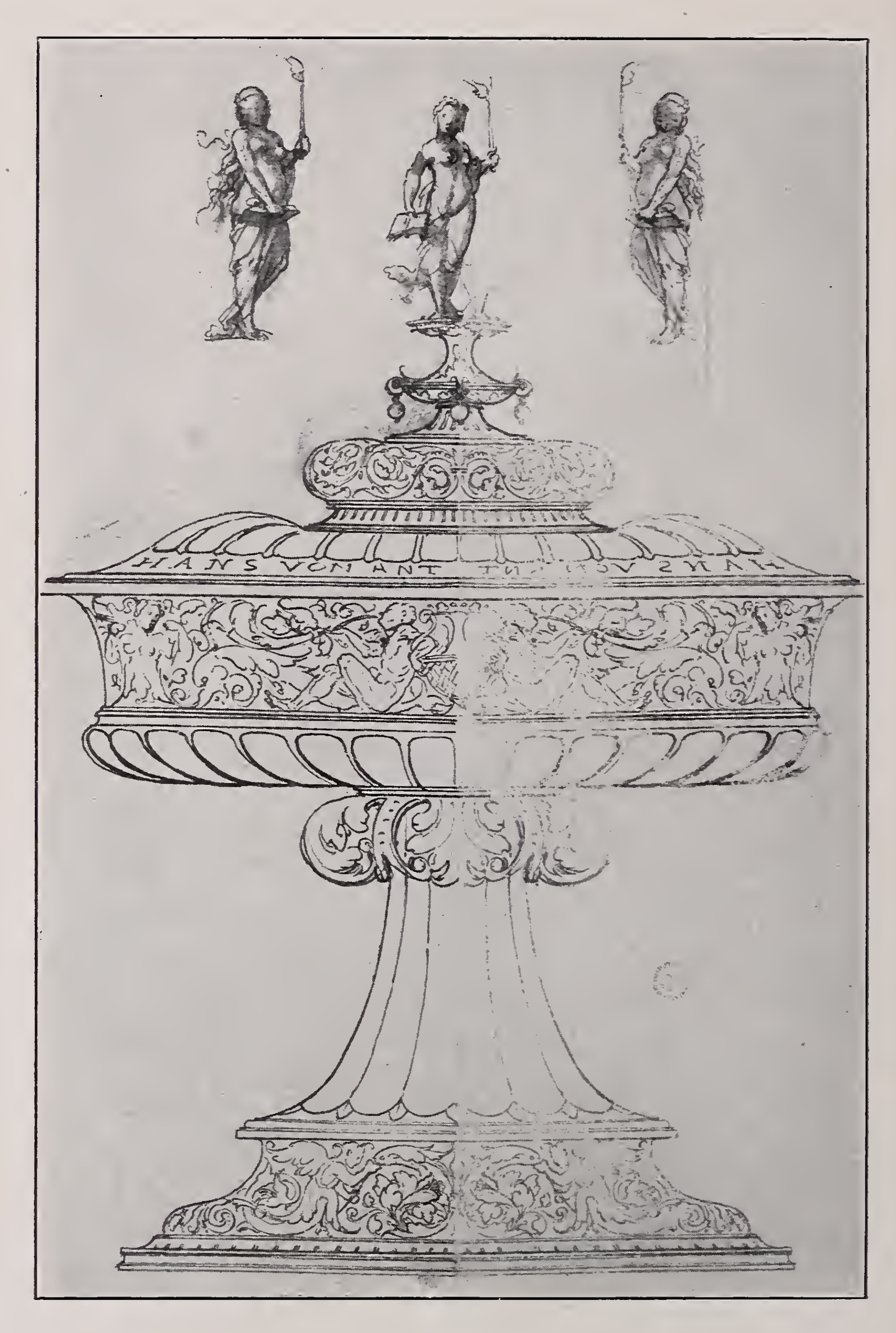
Tafel 14



Tafel 15



Tafel 16



Tafel 17

schwungenen Muschel. Raffaels sixtinische Madonna zielt auf eine ähnliche Formung. Aber selbst in des südlichen Renaissancekünstlers Schöpfung lebt noch mehr sakrale Stimmung.

Die Einstellung eisiger Sachlichkeit nicht nur der Konfession und dem Dogma, sondern der religiösen Welt an sich gegenüber ist in dem „Leichnam Christi im Grabe“ endgültig und unwiderruflich geworden.

Auf grauweißem Tuch in dem grün ausgelegten Sarg liegt eines Ertrunkenen verwesender Leichnam, den der Rhein an die Ufer warf. Ein toter Mann mit halboffenen, erstarrten Augen, angeschwollenen Gelenken, faulenden Händen und Füßen und grün angelaufenem Gesicht. Man darf nicht an Grünewald denken, der auch den Leib des Gekreuzigten in jammervoller Zerschlagenheit bildete, aber dabei in anbetender Erschütterung vor dem gewaltigen Mysterium des Erlösungstodes auf den Knien lag. Hier wird, als handelte es sich um eine anatomische De-

monstration, die Gräßlichkeit des Leichnams ohne irgendwelchen Affekt mit fast brutalem Zynismus ausgebreitet.

Dies ist das erste Bild der deutschen Kunst, von dem aus kein Weg mehr ins Mittelalter zurückführt. Für Holbein bedeutet es Abschluß seiner Auseinandersetzung mit dem Erbteil, das ein Jahrtausend ihm hinterlassen hatte. Er hat anders als Dürer, anders als die Cranach, Altdorfer, Burgkmaier, Baldung, die alle auf halbem Wege stehen blieben, den Schnitt mit unerbittlicher Schärfe gelegt.



Daß Altweyb.

Holbein hat in den folgenden siebzehn Jahren bis zu seinem Tode, da er von wenigen Reisen nach dem Festland abgesehen in London lebte, fast nur Bildnisse geschaffen. Die Begrenzung bedeutete ihm nicht Zwang oder Schranke, sondern Ausleben seines schöpferischen Triebes. Wie wenig sie durch die Pflichten des Hofmalers bedingt ist, bezeugt die Tatsache, daß er auch dann, wenn ihm freie Wahl des Motives zugestanden wurde, das Bildnis wählte: als Neujahrsgabe für den König schafft er ein Porträt des kleinen Prinzen von Wales.

Er hat Kaufleute, Gelehrte, Herren und Damen der Gesellschaft, Lords und Ladys, den König und seine Frauen gemalt. Fast immer Brustbilder, frontal oder in Dreiviertelsicht dem Beschauer zugewendet, vor dunklem Hintergrund und in dunklem Gewand, aus dem Hände und Gesicht elfenbeinfarben hervorleuchten. Wie eingemeißelt, stehen oft links und rechts vom Gesicht Jahrzahl des

Entstehens, Alter und Name des Dargestellten.

II. MACHAB. V.



ie Bildnisse Holbeins besitzen die Eindeutigkeit und Unbezweifelbarkeit der Urkunde. Sie sind wie Landschaft, einfältig, notwendig gewachsen und in sich ruhend; und ihr Sinn besteht wie für eine Ewigkeit gegründet, ohne Rücksicht auf den, der sie beschaut. Als würde durch einen Filter das Zufällige und Gleichgültige der Erscheinung aufgesaugt und nur ihr Wesentliches auf den Spiegel geworfen.

Diese Bildnisse sind eins mit dem Menschen, den sie schildern. Was hier steht, ist Leben zugleich und Gleichnis. Schicksal des einzelnen wird in der körperlichen Form und durch sie hindurch sichtbar. Nicht der Vorübergang einer Stimmung, eines Affektes, vielmehr die vielfachen Schichtungen des gelebten Lebens, in der Ganzheit des Bewußtseins gesammelt, strömen zusammen. Ganzheit, die gleich weit von der kümmerlichen Wirklichkeit naturalistischer Spiegelung und von geistiger Abstraktion entfernt ist. Die Idee

ist Körper und Sichtbarkeit geworden. Hier liegt der eigentliche Sinn von Holbeins Objektivität. Kein abendländischer Künstler hat wie er das in sich ruhende Wesen des Menschen, um dessen Gestalt es ging, geformt. Die anderen gaben immer nur sich selbst oder ihr Verhältnis zu dem, dessen Gestalt sie malten, oder die Idee, die er ihnen bedeutete. Oder sie haben, wie die Impressionisten, vermittels der Zufälligkeit der alltäglichen Gebärde nach Wesentlichem getastet. Holbein ist der einzige, der die eindeutige Gleichung zwischen Schicksal und Sichtbarkeit fand und formte; Sinn und Zufall, Augenblick und Ewigkeit des menschlichen Daseins miteinander verschmolz.

ie eindeutige Klarheit dieses Weltbildes hat sich in der Linie verwirklicht. Linie, die nicht wie beim Pfeiler des gotischen Münsters ins Unfaßliche schnellt; Linie, die sicher und ruhig und unwiderruflich den Umriß der Gestalt umgrenzt. Als würde auf dem Papier, auf der Tafel ein Kreis gezogen, in dessen Binnenraum sich das Schicksal des Menschen unabwendbar begibt.

Das Jahrhundert Raffaels, Clouets, Dürers, Quentin Massys ist das Jahrhundert der Linie und einer klaren, in allen Bildteilen gleichgewichtigen Bildform. Die so bestimmte Einstellung, den andern wie Atmosphäre, in der man zu atmen gewohnt ist, wurde Holbein organischer Ausdruck seines Denkens und Fühlens. Es ist, von Jugendarbeiten abgesehen, keine Trübung, kein Fremdkörper in seinem Werk. Keine gotische Erinnerung, keine barocke Ahnung. Diese Tafeln sind, unerhörtes Wunder nachmittelalterlicher Kunstübung, eins mit der Seele des Schöpfers.



ier ist zwar organische Logik, aber nichts von Formel und Schema. Schon die einzelne Zeichnung, die für Holbein doch nur Vorstufe und Entwurf, flüchtige Erinnerung an das Objekt bedeutete, ist eben so weit von der persönlichen Stimmung Dürerscher Entwürfe wie von einem nur konstruktiven linearen Gerüst entfernt. Keimartig liegt schon in der Zeichnung die Schöpfung beschlossen. Leichte Umrisse, fast gleichmäßig, ohne Schwellung und Senkung, begrenzen Körper und Antlitz; ein wenig farbige Tönung wölbt den Raum: der Lebenskreis eines Menschen ist in wenigen Linien Form geworden.



Phot. Hanfstaengl

Tafel 18



Phot. Hanfstaengl

Tafel 19



Phot. Hanfstaengl

Tafel 20



Tafel 21



Phot. Hanfstaengl

Tafel 22



Tafel 23



Tafel 24



Tafel 25

as Bild ist Malerei, nicht kolorierte Zeichnung. Wenn man, von den Jugendwerken abgesehen, in Holbeins Schaffen von Entwicklung reden will, so ist es dies, daß seine Bildform immer fester zusammenwächst, das Fleisch immer mehr mit dem linearen Knochengerüst verschmilzt. In den frühen Basler Bildern bevorzugt er noch eine fast bunte Farbigkeit: wie der Bürgermeister Meyer mit der roten Mütze vor dem leuchtend blauen Hintergrund steht; oder die tiefschwarze Gestalt des Bonifazius Amerbach vor hellblauem Grund. An Stelle eines kalten helleuchtenden, dünn aufgetragenen Kolorits, das Holbein von der Lombardei mitgebracht haben mag, an Stelle der nadelscharfen Umrisse tritt in späteren Bildern tonige Abstimmung: Dunkelheit, in der die Umrisse keineswegs verschwimmen, vielmehr die einzelnen Massen klar, aber gedämpft sich voneinander scheiden; wie ein Akkord, dessen Intervalle einzeln vernehmlich dennoch zusammenklingen.

as früheste vollgültige Dokument Holbeinscher Bildnismalerei sind die verschiedenen Porträts des Erasmus von Rotterdam, deren schönstes, aus dem Jahre 1523 datiert, sich heute im Louvre befindet. Was in den vorangegangenen Bildnissen noch ein wenig zufällig und unorganisch erscheinen konnte — die unruhige, fremdartige Renaissanceornamentik beim Bildnis des Ehepaars Meyer, das von augenblicklicher Gefühlswallung überströmte Angesicht des Bonifazius Amerbach —, ist hier wie ausgelöscht. Vor dem gelb und blau gemusterten Löwenteppich breitet sich die dunkle Halbfigur des greisen Gelehrten in scharfem Profil. Das Antlitz und die feinnervigen Hände — es sind wundervolle Zeichnungen zu ihnen vorhanden — sind erfüllt von der tiefsinnigen und gelassenen Ruhe eines langen und fruchtbaren Lebens. Dürers Kupferstich, der auch in diesen Jahren entstanden ist, gibt einen gelehrten und ein wenig grämlichen Bürger; Holbein, die gebrechliche, vergeistigte

Figur des alten Mannes, auf dessen Stimme ein Erdteil, Luther und Papst, Scholastiker und Humanisten hörten.

Thomas More, den Freund des Erasmus, an den er empfohlen war und in dessen Haus er gastfreundliche Aufnahme fand, hat Holbein in England wohl als ersten gemalt. Das Bild ist von 1527 datiert. Eine Vorzeichnung gibt in ihrer klaren Kontur eindeutigen, phsychologischen Einblick in das Wesen eines klugen, energischen und ehrlichen Menschen. Die Physiognomie des Staatsmannes und Denkers ist unverkennbar. Die Halbfigur steht in dreiviertel Wendung dem Betrachter gegenüber. Dunkel vor grünem Vorhang, ruhig, ernst und gesammelt.

Als Holbein ein paar Jahre später, nun schon ein anerkannter Meister, für kurze Zeit in Basel weilte, hat er die in der Heimatstadt zurückgelassene Gattin und zwei Kinder porträtiert. Das Werk ist nicht nur ein Zeugnis meisterlichen Könnens: wie die Gruppe mit gelassener

Sicherheit in wahrhaft klassischem Rhythmus aufgebaut ist, wie sich von dem dunklen Grund die matten Fleischtöne langsam lösen und mit klarer Bestimmtheit der Umrisse, wundervolle Lockerung der Töne, etwa im Gewand des sitzenden Kindes, sich bindet. In dem geneigten Antlitz, in den von tief verborgener Traurigkeit verschleierten Augen ist das Schicksal einer Frau aufgezeichnet, die als Witwe ihre Tage und Nächte verlebt, indessen der Gatte in weiter Ferne fruchtbare und ehrenvolle Arbeit tut. Holbeins Verhältnis zur Gattin war gewiß nicht von hingegebener Liebe erfüllt oder doch damals nicht mehr. (Hatte er überhaupt zu irgendeinem Einzelnen ein persönliches Verhältnis?) Sonst wäre es ihm, der ein erhebliches Einkommen und eine angesehene Stellung hatte, möglich gewesen, sie jedenfalls bei der zweiten Reise mit nach London zu nehmen. Dies Bildnis ist das höchste Beispiel seiner im Gegenstand aufgehenden Hingabe, da er, obschon er der Frau nicht nahe sein konnte oder

wollte, die Tragik ihres Lebens erkannte und hüllenlos aufzuzeichnen vermochte.

RVTH I.



Bald nach der Rückkehr nach London wurde Holbein Hofmaler, und von nun an bis zu seinem Tode, von 1536 bis 1543, hat er fast ausschließlich den König, seine Frauen und die Hofgesellschaft gemalt. Er betrachtete sie nicht anders wie den Bürger mit der rücksichtslosen, durchdringenden Offenheit seines unerbittlichen Auges, das durch das Physiognomische zum Seelischen durchdrang und das Seelische in die Physiognomie projizierte. Den Falkner des Königs; den Reichskanzler Thomas Cronwell, der, Sohn eines Hufschmiedes, erster Beamter des Landes wurde und auf dem Schafott endete; seinen Nachfolger in des Königs Gunst, Thomas Howard, Herzog von Norfolk; die königlichen Leibärzte Dr. John Chambers und William Butts; Lords und Ladys der Gesellschaft.

Die fleischig-brutale Masse der Figur Heinrich VIII. hat Holbein öfters gebildet. Man ist erstaunt, zu sehen, wie schonungslos

und ohne höfische Geste er die platte, leere Stirn, die mißtrauischen Augen, den sinnlich-brutalen Mund, das breite Gehäuse des Leibes aufzeichnet, zumal wenn man an die immerhin fürstergebene Atmosphäre des Jahrhunderts und das harte, grausame Naturell dieses Königs denkt. Man erinnert sich daran, in welch untertäniger Gesinnung wenige Jahre zuvor Dürer des Kaisers Maximilian Majestät auf dem Augsburger Reichstag gezeichnet hatte.

Holbein hat auch einige der Frauen des Königs gemalt: Jana Seymour, im brokatenen Kleid, mit den kühlen Augen und den schmalen, aufeinandergepreßten Lippen. Die rührend zarte und blasse Gestalt der Prinzessin Christine von Dänemark, eines seiner wenigen Ganzfigurenbildnisse übrigens. (Der König beabsichtigte, die Prinzessin zu heiraten, und so wurde der Hofmaler auf den Kontinent geschickt, sie zu konterfeien. Holbein hat das Bild nach einer Skizze, die er in einer kurzen

Sitzung fertigte, gemalt.) Die glatte Schönheit der Katharina Howard, die, wie Anna Boleyn, auf dem Schafott endete. Und als schönstes, aus ähnlichem Anlaß wie das Bild der dänischen Prinzessin entstanden, die Anna von Cleve. Ein rotsamtenes, mit brokatenem Geschmeide besetztes Kleid, ein gelbes, in toter Ruhe erstarrtes Gesicht, zwei ineinander verschränkte Hände tauchen aus dem Dunkel. In strenger Frontalität und Symmetrie ist, wie in elfenbeinernem Schrein, das Leben dieser Frau beschlossen. Der steife, stumpf leuchtende Prunk ihres Gewandes ist ein Stück ihres Leibes und von gleicher Substanz, wie die regungslose, pergamentene Mumie des Antlitzes.



Phot. Hanfstaengl

Tafel 26



Tafel 27



Tafel 28



Tafel 29

ie Züge des Meisters, mit Farbstiften auf goldenem Grund gezeichnet, werden durch ein Blatt der Uffizien überliefert. Es ist aus dem Todesjahr 1543 datiert und trägt die Inschrift: Joannes Holpenius Basileensis sui ipsius effigiator Ae (tatis) XLV.

Nicht der Prunk eines Hofmalers; eines einfachen Mannes Kleidung. Auf breiten Schultern der Kopf, derb und ungebeugt. Die Augen klar, ruhig, durchdringend und unbegreiflich tief, als vermöchten sie Sinn und Leben aller Sichtbarkeit in sich aufzusaugen.

Daß Iung kint.





n dem Bau der abendländischen Geistigkeit ist Holbein einer der Ecksteine. Ihn Meister des Bildnisses und der Renaissance zu nennen, ist nichtssagend, wenn man nicht um die Stelle weiß, die er auf dem Weg der europäischen Menschheit einnimmt, und um die Rolle, die er im Mythos vom Abendlande spielt.

Er ist es, der zum ersten Male wieder seit der Antike den Menschen im Mittelpunkt des Weltganzen verankert hat und ihn zum Maß aller Dinge setzte. Mittelalter, wo der einzelne nur in der Gemeinschaft und Gott dienend lebte, ist nun fern wie Märchen. Und für eine Stunde wird die Utopie des sich erfüllenden und sich genügenden menschlichen Daseins unbegreifliche Wirklichkeit. Ohne Schicksal, ohne Vergangenheit, ohne Jenseits wächst das Leben der Menschen, die dieser Maler malt; wie Pflanzen wachsen, wird arteins mit sich und stirbt ohne Schmerz seinen eigenen Tod. Anderswo grünt die Erde und

in gleichgültiger Ferne ruht das Firmament. Jahn von Eyck hatte noch ein Jahrhundert zuvor Erde und Mensch, um die auch er wußte, fromm in Gottes Schutz gestellt, und ein Jahrhundert nach Holbein stammelte Rembrandt, vom Diesseits bedrängt, jenseitige Worte.

Aber für eine Stunde wurde der Mensch Mittelpunkt und Gleichnis, und sein Dasein wurde Legende.

GENESIS XVIII.



s geschah, daß man die zeitnahen Künstler Dürer, Grünewald und Holbein als artnahe empfand und die Dreiheit an das Ende der mittelalterlichen Zeit stellte. Aber Grünewalds Werk wurzelt durchaus in mittelalterlichem Boden. Er leidet nicht weniger als der gotische Baumeister unter dem Dualismus von Wille und Tat, von Gebot und Sünde; und trotz vielfacher Anfechtung und Zweifel lebt unantastbar in ihm die Zuversicht, daß Erde und Mensch, als Gottes Kreatur geschaffen, in Gottes Schoß heimkehren. Und auch der von Zeitstimmungen mehr ergriffene Dürer atmet durchaus in der Atmosphäre einer starken und sicheren Frömmigkeit, die, anders geartet als mittelalterliche Katholizität, doch Gott als Anfang, Ende und Achse der Weltordnung setzt.

Holbein steht all dem ferne. In einer Zeit, die vom Lärm der Glaubenskämpfe dröhnt, schafft er, unbekümmert um Dogma und Jenseits, um alten Glauben und Reformation,

das Gesicht des irdischen Menschen. Hier wurzelt zutiefst der Gegensatz von Holbeins und Rembrandts Bildnissen. Das Gesicht des Menschen, wie es der alte Rembrandt schuf, ist wie durchleuchtet von der Ahnung eines zukünftigen Seins, wo sich die Trübsal dieses irdischen Lebens in traumhafte Freude wandeln wird. Das Gesicht des Menschen, den Holbein bildete, spiegelt sein Sein und sein irdisches Schicksal.

Dies Bildnis ist aber nicht wie die Maske, die man dem Toten abnimmt, um sein leibliches Bild den Lebenden zu erhalten. Vielmehr wie die Parabel, die, indem sie die Geschehnisse vergißt, den Sinn des Geschehens erfüllt.

bendland ist ewige Schwingung von Ruhe zu Bewegung, von Objekt zu Subjekt, von Bewußtheit zu unbegreiflichem Überschwang. Holbein und Grünewald verkörpern den Gegensatz innerhalb einer Generation. Er greift weiter und heißt dann romanische und gotische Form, Klassik und Barock. Die Form ist der sinnliche Ausdruck dieser geistigen Spannung. Dem ins Metaphysische schweifenden Weltbild Rembrandts wird der rastlose Umschwung farbiger Atome zum gemäßen Ausdruck; Holbein schichtet vermittels klarer Linienstruktur und eindeutig symmetrischen Bildaufbaues das Gesicht des Menschen.

Im gleichen Jahr wie Holbein starb der Astronom Nikolaus Kopernikus. Zwischen einer Zeit, deren Zweifel und Ungewißheit ihre schließliche naturwissenschaftliche Deutung in der Theorie von der Relativität des kosmischen Geschehens fand, und jener anderen, die im Glauben des Ptolomäus, die Erde ruhe

unbewegt im Mittelpunkt des Weltganzen, ihre metaphysischen Überzeugungen unantastbar verankert sah, steht seine Lehre vom klaren, unerschütterlichen Ablauf der Naturgesetze, die einen durchaus diesseitigen Menschen und eine ungöttliche Welt zulassen. Dieser Weltbegriff ist die geistige Parallele zu Holbeins Bildform. Gleichwie die Gestalt des dem Maler befreundeten Erasmus von Rotterdam, der in kühler und gelassener Freiheit des Geistes, ebenso weit entfernt vom Gezänk der Lutherischen wie von der Anmaßung der Päpstlichen, die Idee einer wahrhaften und innerlichen Humanität verwirklichte.

iemals hat in Europa ein Menschenbildner dieser Art gelebt. Seine Natur vereinigte die naturwissenschaftliche Beobachtungsgabe des Psychologen, das sensible Tastorgan des Gestalters, ein hellseherisches Erfassen von Schicksal und Wachstum des Menschen. So wurde, wo er nachzubilden meinte, immer ein Gleichnis.

Hier liegt der Sinn von Holbeins Klassizität beschlossen: daß er nicht durch Hingabe an die religiöse Legende, sondern im Gleichnis des menschlichen Antlitzes den Zwiespalt von Natur und Idee überwand.

IOB I:



ÖLGEMÄLDE





Phot. Bruckmann



Phot. Hanfstaengl



Phot. Hanfstaengl

Tafel 32



Phot. Hanfstaengl

Tafel 33

Phot. Hanfstaengl



Tafel 35



Tafel 36



Phot. Hanfstaengl

Tafel 37



Phot. Hanfstaengl



Phot. Hanfstaengl

Tafel 39



Phot. Hanfstaengl

Tafel 40

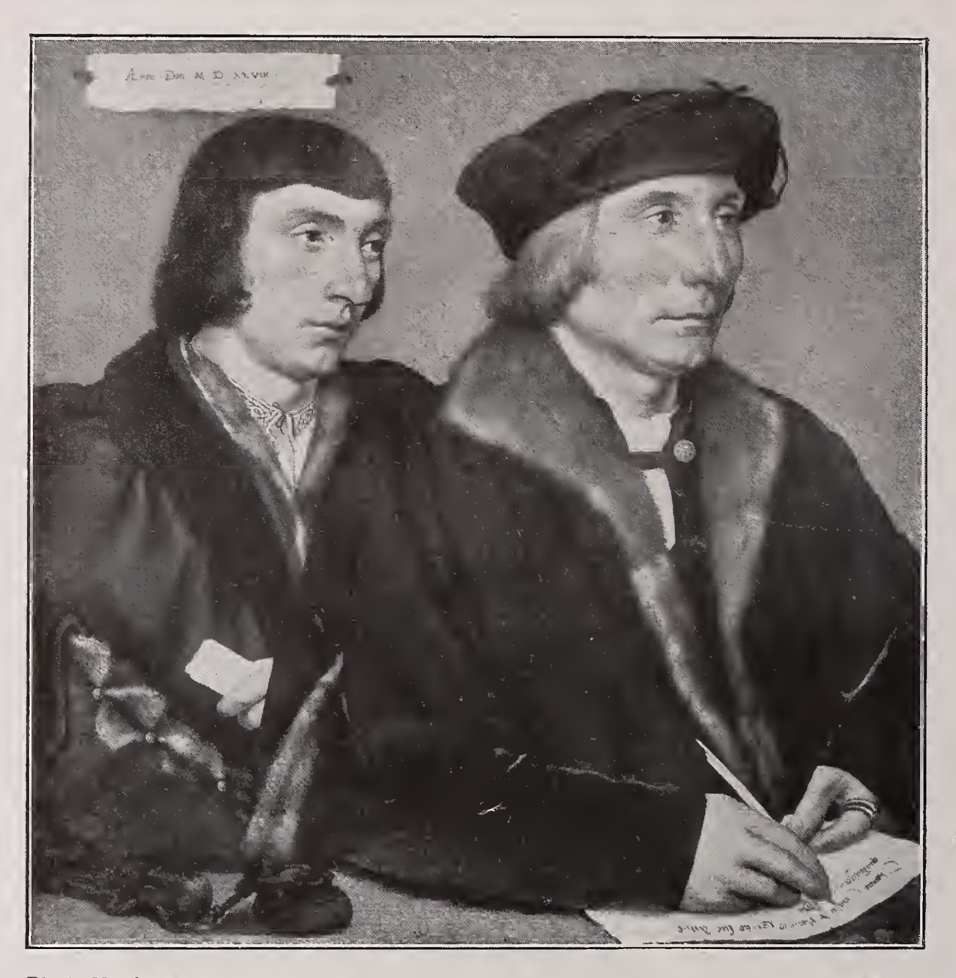


Phot. Hanfstaengl Tafel 41



Phot. Hanfstaengl

Tafel 42



Phot. Hanfstaengl

Tafel 43



Phot. Hanfstaengl

Tafel 44



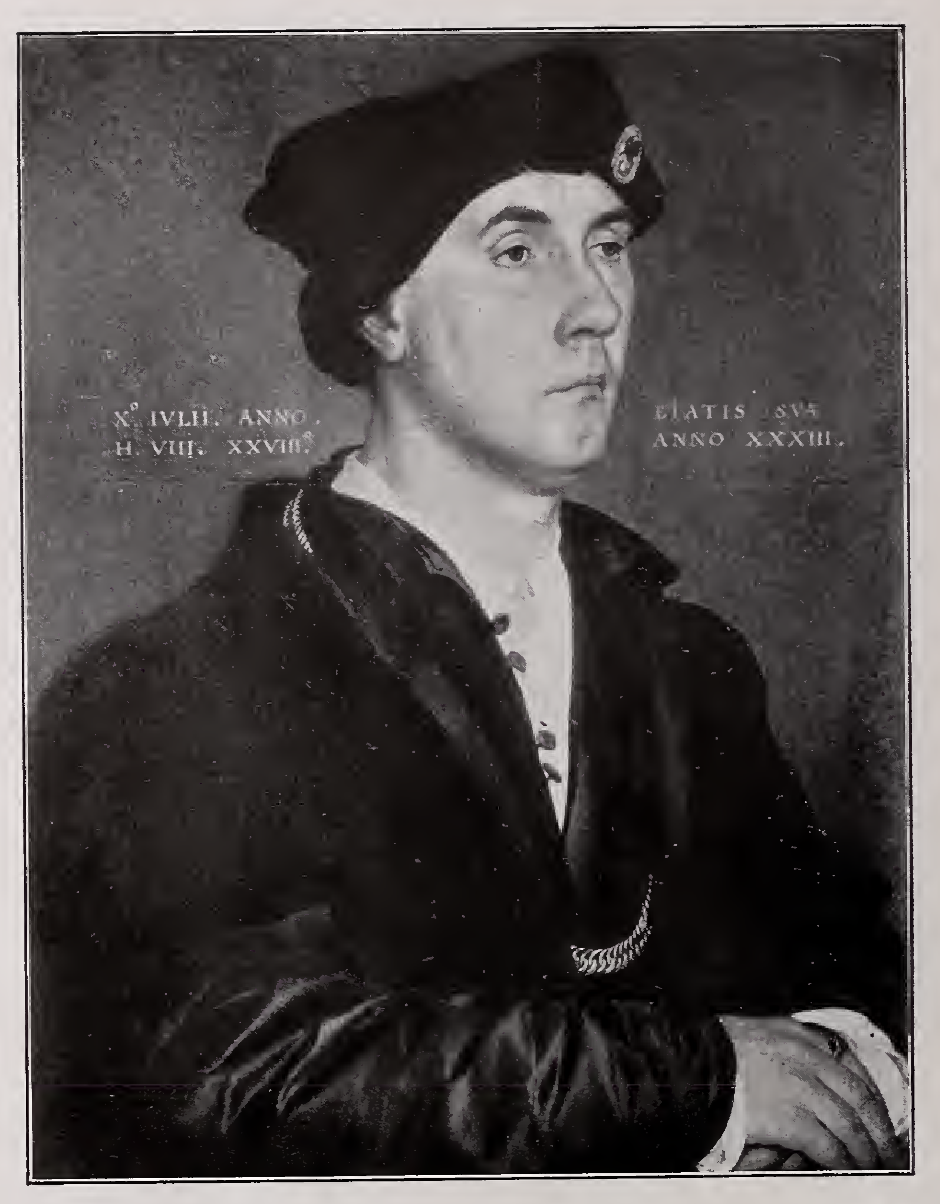
Phot. Hanfstaengl

Tafel 45



Phot. Hanfstaengl

Tafel 46



Phot. Hanfstaengl

Tafel 47



Phot. Hanfstaengl

Tafel 48



Phot. Hanfstaengl Tafel 49



Phot. Hanfstaengl



Phot. Bruckmann

Tafel 51



Phot. Hanfstaengl

Tafel 52



Phot. Bruckmann



Phot. Hanfstaengl

Tafel 54



Phot. Hanfstaengl

Tafel 55



Phot. Bruckmann Farbstiftzeichnung Tafel 56



Phot. Hanfstaengl

Tafel 57



Phot Bruckmann

Tafel 58



Phot. Hanfstaengl Tafel 59

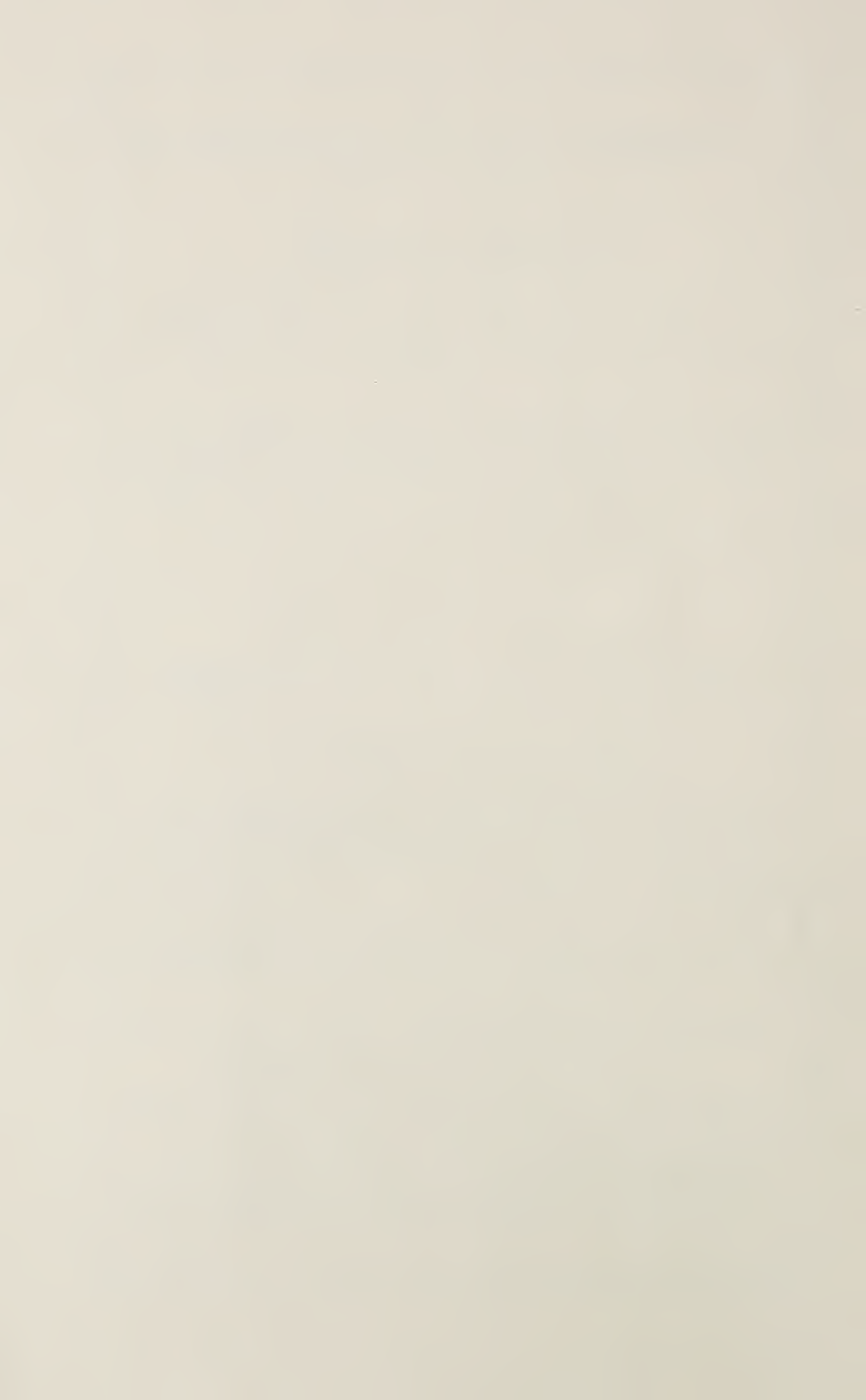


Phot. Hanfstaengl



Druck: Münchner Buchgewerbehaus M. Müller & Sohn, München.






University of
Connecticut
Libraries

